



А. С. ДОЛИНИН

О Чехове

(Путник-созерцатель)

I

«Чтобы эта сложная и глубокая душа стала ясна, нужно, чтобы какой-нибудь очень большой и очень разносторонний человек написал книгу жизни и творчества этого несравненно-го, по выражению Толстого, художника» (Из воспоминаний И. Бунина)¹.

Этот «очень большой и очень разносторонний человек» вряд ли мог бы многое почерпнуть из довольно обильных воспоминаний о Чехове. И не потому, чтобы они были составлены небрежно или, может быть, написаны в том обычном духе, когда мемуарист имеет больше всего в виду самого себя. Наоборот, почти все они проникнуты глубокой искренней и трогательной любовью к памяти Чехова, почти во всех видно искреннее желание сказать о нем как можно больше, правдивее и теплее. И они действительно говорят так: каждый по мере своих сил и разуменья. И все-таки Чехова в них, в этих воспоминаниях, мало чувствуешь. Нарисован какой-то иконописный лик, *общее* идеальное лицо, а потому не живое. Чехов был необыкновенно добрый человек, отзывчивый, жалостливый к людям и нежно внимательный к товарищам. Его постоянно беспокоили, отрывали от работы и знакомые, и незнакомые, и он никогда не отказывал им в приеме. Он постоянно о ком-нибудь заботился, носился с проектами о разных санаториях, всем помогал, на свой же тяжелый недуг никому не жаловался, терпел его стойчески кротко. Был он также необычайно прост, естественен, на редкость правдив, внутренне свободен, так что «всякий человек при нем невольно ощущал в себе желание

быть проще, правдивее, быть более самим собой». И много еще других прекрасных душевных качеств отмечают в нем — их всех не перечислить. Настоящее «житие», за которым не чувствуешь плоти и крови человеческой, сплошное светло-розовое место без контуров, без тех ярких выпуклостей, которые одни делают лицо оживленным и осязаемым. Где тому причина? Почему облик Чехова остался для его друзей столь неясным, неуловимым?

В воспоминаниях кое-где, мимоходом, говорится о его скрытности, о его безнадежном одиночестве, несмотря на то, что он так искал людей, и они постоянно его окружали. Это проскальзывает в воспоминаниях Елпатьевского, Бунина, Тихонова; чувствуется также и у Горького, который останавливается всего подробнее на редком уменье Чехова «опрощать» людей, освобождать их от «всего пестрого, гремящего, чужого, надетого человеком на себя для пущей важности»². Заговорит ли с ним кто-нибудь, земский ли учитель или юный прокурор, о высоких материях, начнет ли какая-нибудь красивая разодетая дама петь «под Чехова» о скуке, о тоске, об отсутствии смысла в жизни, — Чехов сейчас же найдет простые, ясные, близкие к жизни слова, как-нибудь незаметно, но ловко переведет разговор на другую тему: о положении ли учителя в деревне, о фотографии, о шоколаде, непременно нащупает самое слабое место своего собеседника и в конце концов откроет-таки его подлинное лицо, его живую душу.

Одно ли здесь «уменье опрощать людей»? Не есть ли это известный прием, метод наблюдения и в то же время прекрасный способ как можно тщательнее скрывать свое собственное лицо, свои затаенные мысли, сравнения и запросы? С случайными посетителями он позволял себе не очень церемониться и, пожалуй, проделывал этот прием довольно элементарно; со своими же приятелями или более близкими — конечно, тоньше и искуснее. А может быть, он и тут не очень разбирал, если только пробовали залезать к нему в душу, ставили ему «неприятные» вопросы. Сообщает же Мережковский в одной из своих статей о Чехове, как он однажды приставал к нему с вопросом «как можно жить без Бога?», а Чехов ему в ответ предложил откушать селянку у Тестова, если не ошибаюсь. И вот напрашивается такая мысль: может быть, потому воспоминания о Чехове так бледны, так полны общих мест, что он всю жизнь свою скрывался под непроницаемой броней; сам наблюдал, испытывал, изучал всех и все, в том числе и этих же приятелей; его же — никто. Конечно, это не могло быть намеренно с его

стороны; но тогда тем характернее, если это выходило у него просто и естественно, если в этом проявлялась коренная врожденная черта — просто не мог иначе относиться к людям; не мог, если б даже и хотел, и старался.

И это, по-видимому, так. Самый смелый из его мемуаристов, А. Куприн, говорит в одном месте следующее: «В своей удивительной объективности стоя выше частных горестей и радостей, он *все знал и видел*. Но ничто личное не мешало его проникновению. Он мог быть добрым и щедрым, *не любя*, ласковым и счастливым — *без привязанности*, благодетелем, не рассчитывая на благодарность. И в этих чертах, которые всегда оставались *неясными* для его *окружающих*, кроется, может быть, главная разгадка его личности»³.

В этих словах ясно видится, насколько Чехов всегда был на известном расстоянии от окружающих, точно на каком-то наблюдательном пункте.

А вот еще более разительное место: «Я глубоко убежден в том, что Чехов с *одинаковым* вниманием и с *одинаковым* проникновенным *любопытством* разговаривал с ученым и с разносчиком, с просящим на бедность и с литератором, с крупным земским деятелем и с сомнительным монахом, и с приказчиком, и с маленьким почтовым чиновником, отсылавшим ему корреспонденцию... Он *никому не раскрывал и не отдавал своего сердца вполне*. Но *ко всем* относился благодушно, *безразлично в смысле дружбы*, и в то же время с большим, может быть, бессознательным *интересом*»⁴. Да, это верно. И в этом действительно заключается одна из самых характерных черт Чехова, кроется если не главная разгадка его личности, то, по крайней мере, одно из самых ярких ее проявлений, которое может и должно навести на правильный путь к изучению его творчества.

В воспоминаниях имеется мало материала для подтверждения этой черты, его гораздо больше в письмах. Там ясно это видно, насколько он действительно *со всеми одинаково* прост, добр, любезен, но почти никогда не откровенен. Он очень чутко реагирует на боли, на жизненные невзгоды своих приятелей и даже просто знакомых, неизменно находит слова утешения, всегда облекает их в милую легкую шутку, чтобы не было и тени оскорбления, обиды. Таковы его письма к Щеглову, к Тихонову, Белоусову, Грузинскому, Киселевой, Авиловой и многим, многим другим. Во всех этих письмах не то что превосходство, а именно та самая некоторая отдаленность, о которой мы говорим; естественное, *органическое* — ибо другим оно

не могло быть — положение: *primus inter pares**. Или даже точнее: *par* — равный по отношению к *pares*, к равным, но не *inter*, не среди них; не в самой жизни он, не в гуще ее, а где-то в стороне, хотя и очень близко, и оттуда, с наблюдательного своего пункта, он и приходит к людям, порою ясное впечатление, что спускается. Такое положение *было естественное, органическое*, потому что по письмам ясно видно, что не в более поздние годы оно явилось, не тогда, когда жизнь уже открылась ему, и можно было бы думать, что он сам несколько отвернулся от нее, намеренно и сознательно отодвинулся.

На его первое письмо к брату, когда он еще был гимназистом шестого класса, уже давно обратили внимание, поскольку оно прежде всего говорит о необычайно раннем развитии сознательности, о большом уме, ясном, крепком, практическом, о чувстве независимости и редкой самостоятельности его духа⁵. Те же черты видишь и в других его ранних письмах: к двоюродному брату М. М. Чехову, к товарищу Савельеву. Но особенно характерны в этом отношении его первые письма к литераторам, в частности, к его «крестному батьке» Н. А. Лейкину. Лейкин в первое время, безусловно, должен был казаться Чехову — и казался — крупной величиной. У Чехова были основания считать себя обязанным по отношению к нему, и все-таки тон и характер этих писем тот же: поразительно независимый, свободный, чуть-чуть гордый, и опять-таки это чувство внутренней крепости, редкой сдержанности, неуловимости. То же и позднее — даже в его известном взволнованном письме к Григоровичу⁶.

Так окончательно утверждается мысль, что в бессознательной сфере души Чехова было заложено глубокое чувство личности, законченной индивидуальности; оно-то и сказывалось в этой необычайно ранней его самостоятельности, в этой редкой, поражающей простоте, свидетельствующей о коренной свободе его духа. Толстой символизировал законченность, завершенность Платона Каратаева в его «круглости». Каратаев одинаково любил всех и никого в частности; он был круглой каплей, всплывшей на поверхность той стихии, в центре которой был Бог, и смутно ощущал свою связь с этой стихией. Душевная организация Чехова, ее материальная оболочка, тоже может быть представлена в виде шара, по отношению к которому все явления внешнего мира — предметы и люди — движутся как бы по касательной. Разница только та, что Чехов, по-видимо-

* Первый среди равных (*лат.*).

му, никогда не чувствовал, от чего или кого он, как капля, зависит, — не было у него ощущения связи с какой бы то ни было стихией. Сначала это чувство независимости, полной абсолютной свободы даже от последнего основания, от почвы, могло казаться очень соблазнительным, — и это так и было у Чехова; но потом, позднее, он уже напряженно стал искать точку своего прикрепления, хотел окончательно уподобиться Платону Каратаеву. Но об этом дальше.

Как бы то ни было, чувство законченности, завершенной индивидуальности, было у него очень рано, с годами все более и более усиливалось и, осознанное, осложненное упорной работой мысли, уже окончательно определило характер его отношений к жизни и к людям, а также характер его творчества. И вот еще один любопытный факт в подтверждение. Чехов как будто никогда не знал настоящей юности, не знал по крайней мере тех «романтических» грез и восторгов, которые так свойственны ей, — не благоговел беззаветно перед «великими мира сего», никем и ничем не увлекался сильно, до самозабвения. Проявлялась, конечно, молодость, здоровье; была жизнерадостность, шутки, веселье, смех, остроты — и даже очень много; и все-таки юным как будто никогда и не был: ни в своих ранних письмах (мы уже знаем об этом), ни даже в своих рассказах, столь, может быть, задорных и легких по сюжетам, но в сущности столь поразительно зрелых и самостоятельных, столь законченных по форме, по стилю. Так получается и в этом отношении то же впечатление обособленности, точно раз навсегда взятой позиции не столько участника, сколько *созерцателя жизни*, и уже делается несколько яснее и понятнее, почему Чехов является столь ярко выраженным, столь типичным *юмористом* в русской литературе. Юмор в своем чистом виде, если он не простое зубоскальство, непременно предполагает именно такого рода субъективную душевную *самобытность*, в силу которой художник никогда не сливается с окружающим, не живет в унисон с ним, а только наблюдает его, испытывает, оценивает и всегда с какой-то особой точки зрения, особых идеалов, не наших, не из земли взятых, не в условиях ограниченного времени и пространства созданных. В этом-то и заключается первое и коренное отличие юмора от сатиры. Оба они принадлежат к области комического; оба, по видимому, имеют дело с тем, что находится ниже общепризнанной нормы, что отстает от общей, всеми принятой меры вещей, таблицы ценностей и оценок, всеми почитаемых. Но в то время как сатирик осмеивает именно во славу этой нормы,

этой меры вещей, соответствующей действительному миру, осмеивает зло, беспощадно, не зная, как и подобает бойцу, жалости, борется гневно, взволнованно с ясным, определенным противником, зовет громко и страстно к ясному, определенному пункту, верует всегда во что-то реальное, близкое — словом, весь в жизни, в центре, в самой гуще ее, и живет, и вдохновляем обычными человеческими чаяниями и стремлениями, — юморист всегда над ними, над этой нормой, и смеется он не ради ее торжества, и руководствуется он совершенно иными ценностями, и подчас говорит всей жизни и самой мере вещей ее: нет, это не то. Дальше можно дорисовать образ юмориста прямо по Чехову: он больше, чем кто-либо, одинок — у него ведь никогда не бывает единомышленников или партийных сотоварищей, — он очень скрытен, всегда что-то таит, что-то знает про себя, о чем никогда никому не скажет; в его отношениях нет ни озлобления, ни желчи — нет страсти; наоборот, они скорее проникнуты «мягким отблеском доброй усмешки над правыми и виноватыми, над большими и малыми, мудрыми и наивными».

II

Таковы контуры облика А. П. Чехова. Им соответствует также и его жизнь, если взять ее в слитном, цельном виде — она все время шла врозь с жизнью общественной. Чехов был относительно весел, громко смеялся (хотя бы сквозь слезы), когда кругом унывали в молчаливой тоске по недавно разбитым идеалам. И наоборот: когда тени начали редеть и люди стали приходить в себя, тогда он был грустен. И чем больше росла эта общественная бодрость, чем живее делалась жизнь кругом, тем шире разливалась его грусть, а в конце его жизни в ней уже звучали ноты почти отчаяния. Ибо нельзя себе представить ничего более безнадежного, чем эти тихие сцены, где его молчаливые покорные страдалицы, у которых разбитая жизнь позади или в настоящем, мечтают о будущем счастье на земле или о радости последнего покоя-отдыха.

И снова вспоминается, что Чехов был совсем одинок в жизни. И это чувство одиночества было очень сильно, потому что оно проявлялось не только по отношению к людям, его окружающим, но и по отношению к его же собственным созданиям, к тем многочисленным «персонажам», которые постоянно роились вокруг него. Он как бы и к ним «относился с одинако-

вым вниманием и с одинаковым проникновенным любопытством», но никому из них «не отдавал своего сердца вполне». В этом смысле он может считаться образцом *объективного* писателя, резко и сознательно, умышленно, с намерением проводящего грань между собою и своими творениями. Так и кажется, что он никогда не упивался и никогда «слезами не обливался над вымыслом» своим. Все эти личные, субъективные эмоции он таил от всех и, тем более, от читателя. «Писать надо садиться тогда, когда чувствуешь себя холодным, как лед»⁷, — так учил он своих младших сотоварищей. Так, по крайней мере, писал он. Оттого и чувствуется всегда, что личность автора, он сам, Чехов, остается где-то сокрытым, за рассказами. Своего рода подспудное течение: драма происходит внутри его самого, а жизнь течет своим чередом.

Вот его личные воззрения на процесс художественного творчества. Прежде всего о том, чего в них нет. За самыми объективными произведениями искусства стоят наготове вопросы: откуда явился этот образ? Почему художник обратил на *это* внимание? Почему именно *он* увидел это и услышал, а не другой, и т. п.? И мы неминуемо оказываемся у порога мира индивидуального. Чехов спускает завесу над этим миром, и те приемы, о которых говорит и которым учит, есть, в сущности, тоже средства, как уплотнить эту завесу, сделать ее как можно более непроницаемой. Он явно подчеркивает ту первенствующую роль, какую играет в его творчестве сознание, «преднамеренность», «умысл». «Если отрицать в творчестве, — пишет он в одном письме к Суворину, — вопрос и намерение, то нужно признать, что художник творит *непреднамеренно, без умысла*, под влиянием аффекта; поэтому если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного *намерения*, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим»⁸.

Дальше он несколько точнее намечает эту роль — в каком направлении должна идти и идет работа сознания: «Из массы героев и полугероев берешь только одно лицо — жену или мужа — кладешь это лицо на фон и рисуешь *только его, его и подчеркиваешь*, а остальных разбрасываешь по фону, как мелкую монету, и получается нечто вроде небесного свода: одна большая луна и вокруг нее масса очень маленьких звезд». Повидимому, мы имеем здесь дело с сознательным применением опыта — с выбором, анализом, созданием искусственных условий, нужных для проявления той или другой черты, в лучшем случае одного какого-нибудь образа, — словом, как раз с теми

приемами, которые граничат с научным творчеством и как последнее возможны только при намеренно холодном, искусственно незаинтересованном отношении. Так он сам творил и так он постоянно советовал молодым начинающим писателям.

Эти наставления об объективности, о холодности, о равнодушии вы находите очень часто в его письмах. «Главное, берегись личного элемента, — пишет он брату, — пьеса никуда не будет годиться, если все действующие лица будут похожи на тебя... И кому интересно знать мою и твою жизнь, мои и твои мысли? Людям давай людей, а не самого себя»⁹. То же и в письмах к И. Щеглову и к Авиловой. «Будьте холоднее, равнодушнее», — твердит он чуть ли не в каждом письме к ней. «Над рассказами можно и плакать и стенать, — пишет он ей однажды после настойчивых повторений о необходимости равнодушия, — можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление»¹⁰. Это его самое крепкое убеждение, и он неустанно его повторяет.

«Холоден он бывал только за работой, к которой он приступал всегда уже после того, как мысли и образы его будущего произведения становились ему совершенно ясны», — так пишет о нем в своих воспоминаниях И. Бунин. То же самое подчеркивает и А. Куприн, но резче и характернее. Он приводит следующее изречение Чехова: «Глядеть нужно на вещи как бы с презрением сверху вниз — словом, стоять вне этих вещей». И не только вещей, но и людей. «Еще учил он, чтобы писатель оставался равнодушен к радостям и горестям своих героев»¹¹.

Чехов очень рано стал задумываться над этим чувством — или, вернее, очень рано стал ощущать его роковые последствия. Уже с конца восьмидесятых годов пошли жалобы на свое равнодушие, на холод, на недостаточно сильный интерес к жизни и даже к своим писаниям. И чем дальше — тем чаще и тревожнее.

После «Палаты № 6» он пишет Суворину письмо, в котором имеются уже следующие строки: «Будем говорить об общих причинах и давайте захватим целую эпоху. Скажите по совести, кто из моих сверстников, то есть людей в возрасте 30—45 лет, дал миру хотя одну каплю алкоголя... Наука и техника переживают теперь великое время, для нашего же брата это время рыхлое, кислое, скучное, сами мы кислы, скучны... Причины тут не в глупости нашей, не в бездарности... а в болезни, которая для художника хуже сифилиса и полового истощения... вспомните, что писатели, которых мы называем

вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же, и вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель... У одних, смотря по калибру, цели ближайшие — крепостное право, освобождение родины, политика, красота... У других цели отдаленные — Бог, загробная жизнь, счастье человечества и т. п. ... Вы кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это опьяняет вас. А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру, ни ну... У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и на нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, Бога нет, привидений не боимся... Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником...»¹²

Тут, конечно, краски чрезвычайно сгущены. Жизнью, общественными вопросами, как мы увидим ниже, Чехов даже очень и очень интересовался — правда, со своей, особой точки зрения, — и негодовал на своих критиков, обвинявших его в индифферентизме, называл их «форменными идиотами». Верно, конкретных целей у него не было; не было также и того пафоса воли, который один дает силу и страсть звать, вести за собою читателя, но была зато такая тоска, такая жажда высшей цели, «общей идеи», которая, может быть, и стоит этих конкретных целей. Думается также, что и эпоха не так уж много тут виновата. В лучшем случае она могла сыграть только отрицательную роль: хмурая, некрасочная, в себе сосредоточенная, она не отвлекала его внимания в сторону конкретного, преходящего, не требовала от него очень больших усилий, чтобы, оставаясь верным себе, не быть во власти этого моментного, а наоборот — видеть в нем отражение вечных сторон человеческой души, вечных человеческих стремлений. Но как бы то ни было, для нас это письмо в высшей степени интересно и ценно. Чехов сам ясно ощущает, что он вне или над жизнью, что он только ее описывает, изучает, является по отношению к ней созерцателем, естествоиспытателем и в гораздо меньшей степени — ее участником, непосредственным творцом.

III

Всякий художник — пусть он даже кажется объективнейшим из объективных — творит в конце концов по своему обра-

зу и подобию. Материал, содержание его творчества могут быть, конечно, извне и даже целиком взяты из окружающей жизни — на то он и материал, чтобы быть пассивным; *форма* же всегда индивидуальна, потому что всегда активна, и непременно соответствует в той или иной степени душевной организации своего творца. Вот почему — думается мне — анализ всякого художественного творчества должен начинаться именно с формы, в ней прежде всего искать отражение писательской личности. Присмотримся к форме Чехова.

Чехов долгое время носился с мыслью о романе и несколько раз, кажется, брался за него. В его голове постоянно бродило множество образов, и широкое полотно романа казалось соблазнительным. Он неоднократно упоминает о нем в письмах к Плещееву, к Суворину, и не всегда вскользь — два или три раза рассказывает об его идее и плане довольно подробно. «Я пишу роман! — сообщает он Суворину. — Пишу, пишу, и конца не видать моему писанию... Назвал я его так: рассказы из жизни моих друзей, и пишу его в форме *отдельных законченных рассказов*, тесно связанных между собою общностью интриги, идеи и действующих лиц. У каждого рассказа *особое заглавие*»¹³.

Эта форма отдельных законченных рассказов с особым заглавием у каждого очень и очень характерна для Чехова. Роман ли это? Не получилась ли бы в результате, если б он и кончил его, цепь, распадающаяся на отдельные звенья, каждое из которых жило бы своей самостоятельной обособленной жизнью — мозаичная работа из отдельных кусков, быть может, и даже наверное, прекрасно отделанных, и уж по тому самому мешающих впечатлению цельности, органического единства? Подобная мысль, должно быть, тревожила его, и он, точно спеша успокоить не столько Суворина, сколько себя, сейчас же прибавляет: «Не думайте, что роман будет состоять из ключев. Нет, он будет настоящий роман, целое тело, где каждое лицо будет органически необходимо». Как видно, теоретически Чехов прекрасно знал, что нужно для романа, что он требует совершенно особой конструкции и прежде всего особого подхода к жизни, особого *мироощущения* — именно уменья чувствовать и понимать не только каждое звено в отдельности, но и самую связь между ними, постигать — мы бы сказали — жизнь не только в разрезе, не только путем анализа, но и в единстве, в ее цельности; постигать тем, что мы называем синтезом. И все-таки он задумал свой роман в форме отдельных законченных рассказов, а в конце концов он и такого не напи-

сал. Мне видится в этом косвенное отражение его облика: Чехов, каким он перед нами обрисовался, должен был обладать анализом по преимуществу, должен был уметь разъединять, индивидуализировать каждый предмет и явление, но слабо ощущать связь между ними.

Вначале Чехов объяснял свои неудачи с романом недостаточной еще зрелостью таланта и пробовал утешать себя надеждами на будущее: «Если не сейчас, то потом немного окрепнет». Но довольно скоро уже, должно быть, бросил эти надежды и замолчал. Может быть, сам убедился, что роман — не его сфера, что не в размерах тут дело, что отдельные законченные рассказы — занимай они тысячи страниц — не составят единого органического тела? Если он думал в этом направлении, — а надо полагать, что да: он вообще очень много и интенсивно думал о себе и своем творчестве, — то его собственные большие повести должны были ему сказать об этом. Редко у кого из художников, даже несравненно меньших его по дарованию, бывает такая элементарная, если не сказать — просто слабая архитектоника, как у Чехова. Возьмите, например, его «Степь», «Моя жизнь», «Три года», «Скучная история», «Рассказ неизвестного человека», «Черный монах», «Именины» — словом, большинство его крупных повестей. Все они распадаются на отдельные эпизоды, все они состоят как будто из ключев. Да, конечно: лица обрисованы тонко, метко, иногда с изумительной силой, краткостью и ясностью. И, понятно, пленяешься ими, и нет тебе тогда никакого дела до его архитектоники, «энциклопедия» ли пред тобою или «целое тело»: каждый кусок, каждый образ целиком завладевает твоим вниманием и доставляет художественное наслаждение. Но для меня важен и нужен сам факт — он окончательно убеждает.

Когда появилась «Степь», критика сразу заметила, что она состоит «из ключев», распадается на отдельные эпизоды, слабо между собою сцепленные. Да и Чехов сам назвал ее, в письме к Плещееву, «степной энциклопедией»¹⁴. И это так. Пространственная связь событий, явлений и лиц вообще очень примитивна. Правда, к ней прибегают довольно часто; ею пользуются даже такие гении, как Данте и Гоголь. Но, во-первых, она у них не единственная: она покрыта иной, более глубокой и более сложной связью, преимущественно психологической, ибо в центре все время движется одно и то же лицо, и его-то переживания, мысли и поступки и объединяют все происходящее вокруг в единое целое. Это раз. А затем, оба они ведь чрезвычайно субъективные писатели, и личность твор-

ца — зримо, как у Данте, или незримо, как у Гоголя, — тоже присутствует здесь и тем самым еще более осложняет связь действующих лиц и явлений. Но Чехов прежде всего писатель объективный, центральное лицо у него отсутствует — не назвать же центральным лицом Егорку, о котором сам Чехов часто забывает (он потому и назвал повесть «Степью»), — и остается в силе одна только первая примитивная пространственная связь.

Широкое лоно беспредельной степи. На нем копошатся маленькие озабоченные люди. Они раскиданы по ней, точно одинокие, редко попадающиеся деревья. Чехова неудержимо притягивает каждый из них. И в данный *раздельный* момент этот «каждый» целиком заполняет его внимание, и он не может от него оторваться, всматривается пристально, глубоко, и изучает. Он все и всех подметит, выберет самое яркое, самое характерное — и образ запечатлется навсегда. И вот стоят они все перед читателем: и жизнерадостный, всем довольный о. Христофор, и угрюмый, молчаливый обыватель купец Кузьмичев, и племянник Егорушка, и простоватый кучер Дениска, и мальчонок в красной рубашонке, на четвереньках карабкающийся по холму, и Моисей Моисеич, размахивающий руками, точно ветряная мельница крыльями, и едкая острая фигура его брата Соломона, и каждый из извозчиков, и осиянный счастьем прохожий — словом, все множество действующих там лиц и даже предметов. Никого нельзя забыть, но в то же время никому нельзя отдать предпочтение, чтобы ради него одного всех остальных вытеснить из наполненного образами воображения. Так и толпятся они, толкают друг друга, и нет никакой возможности выделить кого-нибудь в виде центрального лица, вокруг которого они бы все сгруппировались. Хочешь освободиться от них, а они навязчиво торчат; хочешь смешать их — получается бешеная пляска больших и малых: стариков, детей, людей среднего возраста и самых различных положений, сословий, вероисповеданий и национальностей. Воистину живая энциклопедия, состоящая из множества чрезвычайно ярко очерченных картин и фигур. Спрашиваешь себя: где же причина? И вот является и окончательно утверждается эта мысль: да, Чехов велик в анализе, в индивидуализировании, в разъединении явлений и лиц, но не в синтезе. Слабо ощущает он связь между ними, и это — еще раз повторяю — совершенно согласуется с тем силуэтом его, который обрисовался у нас на основании воспоминаний и писем. Не только согласуется, но требуется, определяется им.

«Степь» — первая крупная его повесть. Чехов сам пишет, что он очень старался и «трусил», понравится ли она. Да оно и понятно: ведь это был экзамен на «путевость», первое выступление в толстом журнале, да еще в каком! Во главе которого стоял Михайловский. Он дал в этой повести все, что мог, и резко и ярко обнаружил самые характерные свои стороны. В «Степи» мне видится порою как бы символ всего его творчества, во всяком случае — предначертание следовавших за нею путей. Вместо степи в дальнейшем будет вся русская земля; вместо путешествующего Егорки — путник-созерцатель, сам Чехов; действующие лица останутся те же, конечно, еще тоньше, еще глубже обрисованные и, конечно, в еще большем разнообразии; но связаны они будут между собою опять-таки только «пространственно», территориально, но отнюдь не органически (как, например, у Толстого и Достоевского, у которых все образы даны в зародыше в первом уже произведении), отнюдь не единой общей идеей. Дальше мы увидим, как напряженно искал Чехов этой общей идеи и как страдал, не находя ее.

Все, что я говорил о «Степи», применимо в известной мере и к другим его повестям. Правда, в них отсутствие синтеза уже не так заметно, конструкция несколько прочнее, и здание не разваливается от первого прикосновения анализа — там, во-первых, гораздо меньше действующих лиц и легче было ему справляться с ними, а потом, много еще должна была помогать эта чрезвычайная простота, почти элементарность сюжетов. Ведь он как учил, так и писал больше всего «о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне»¹⁵. И все-таки он дает себя чувствовать — этот коренной его дефект, слабость синтеза; сказывается порою очень сильно в том ли, что внимание читателя с самого начала разбивается по двум или нескольким сюжетам, в случайном ли эпизоде, мало связанном с ходом событий, в какой-нибудь фигуре, вдруг откуда-то вынырнувшей и на время заслоняющей все поле зрения, или, наконец, в ненужном ярком штрихе, в лишней торчащей частности. Отмечу более разительные, бросающиеся в глаза факты. Повесть «Моя жизнь», с самого почти начала, распадается на два отдельных самостоятельных сюжета, слабо между собою связанных: один — о Полозневе и дочери инженера Дюжикова, другой — о сестре Полознева и д-ре Благово. Это как бы две струи, параллельно протекающие и лишь кое-где сообщающиеся редкими протоками. Совсем торчит отдельным эпизодом история семьи генеральши Чепраковой: мастерская характеристика ее фигу-

ры, фигуры слабого, ничтожного сына и наглого ее любовника, работника Моисея, только мешают ходу действия, иногда даже с чувством досады отвлекаешься в их сторону. То же и подробное описание жизни маляра Редьки. В «Скучной истории» — вещи, в общем, очень сосредоточенной и цельной — несоразмерно выпукло обрисован образ товарища старого профессора — желчного и умного Михаила Федоровича. В такой мере он подчас рассеивает наше напряженное внимание и несколько ослабляет впечатление цельной последовательности рассказа. Суворин нашел натяжку в финале повести, где профессор после ухода Кати находит письмо к ней Михаила Федоровича с кусочком слова «страсти». Но Чехов с ним не согласен. Ему кажется, ему «чутье» его говорит, что в финале повести или рассказа он должен «хотя мельком, чуть-чуть, упомянуть о тех, о ком раньше говорил»¹⁶. Он органически не может рисовать фигуру так, чтобы она была только средством: раз родившись в его воображении, она должна непременно завершить свой круг, стать более или менее законченной.

То же нужно сказать и про «Рассказ неизвестного человека»: там таких фигур несколько. Все три товарища Орлова: и холодный, жестокий делец Пекарский, и гаденький Кукушкин, и слабый, безвольный, но, в сущности, недурной Грузин, — все они обрисованы так, что далеко выступают за пределы, положенные им ролью, которую они должны играть в разворачивающихся событиях; все они живут в повести своей самостоятельной законченной жизнью. То же и в «Именинах» — образы на момент появившейся Любочки и пришедшего поздравить с именинами студента настолько ярки, что совершенно отрываешься от главных действующих лиц, забываешь про них, и все внимание твое поглощено только этими случайными персонажами. Пусть это длится очень недолго и пусть повесть, по мере приближения к финалу, делается такой сконцентрированной, что все эти случайные лица улетучиваются из памяти, но для нас важен факт сам по себе: стоит только появиться какому-нибудь образу, хоть на одно мгновение, и он сейчас приобретает для Чехова слишком серьезное значение, делается самоцелью. Чехов сам сознается в одном месте, что ему дороги сами по себе каждый штрих, каждая черточка. «Насчет затылка Вы правы, — пишет он Плещееву как раз по поводу этой же повести, «Именин». — Я это чувствовал, когда писал, но отказаться от затылка, к[ото]рый я наблюдал, не хватило мужества: жалко было»¹⁷. Мне, конечно, могут возразить: какие они лишние, все эти случайные,

мимоходом очерченные образы! Они дети определенной среды, и Чехову они нужны именно для того, чтобы посредством их точнее, полнее охарактеризовать эту среду. И тогда эта яркость, эти метко подмеченные черты их — вовсе не индивидуальные, а типические, целой группы или сословия. Пусть это даже будет так — хотя, правду говоря, мне в таких случаях всегда виднеется читательская «отсебятина», привычка заключать по аналогии нередко помимо и вопреки воли автора. Пусть это верно, пусть у самого Чехова были такие цели: объяснять человека средой, а среду рисовать при помощи того или иного ее представителя, все же сама манера, прием этот излюбленный, говорит в мою пользу. Содержание можно вкладывать какое угодно, пределы сотворчества читательской массы чрезвычайно широки и зыбки; но совсем другое — форма; она знает для себя только одну причину и одного творца: художника и его индивидуальный душевный уклад.

«У меня жадность на лица»¹⁸, — говорит Чехов в одном из своих писем. И это верно. Ни у кого нет такого обилия фигур, лиц, сколько у него. Он ищет их всюду, где только может, и никуда ему не заказаны пути — ни в какую группу, ни в какое сословие; но дорожит он только данной конкретной индивидуальностью, и ищет он в ней только ее личных, ей одной свойственных черт. Потому-то, должно быть, он так редко и выводит на сцену целые компании, кружки или общества, а если уж случается с ним такой грех — в двух-трех повестях или в пьесах, — то это скорее не компания, а собрание отдельных лиц, где каждый думает свою думу, занят своими мыслями и вместе им всем скучно. Получается такое впечатление, будто неожиданный какой-нибудь случай соединил их на один только момент, соединил насильственно, механически; минет нужда, — и они сейчас же с удовольствием разойдутся по своим углам.

Обилие у него лиц, но все они в высшей степени своеобразны, между собою не схожи, — и это тоже очень характерно. В этом смысле он почти единственный писатель, у кого образ так редко повторяется. У Тургенева, например, тоже множество лиц; у Достоевского и Толстого — их, пожалуй, еще больше. Но у каждого из этих трех нетрудно уловить сходство между его героями, точно ему было *одно* только видение, и он всю свою жизнь только и делает, что пытается как можно полнее и яснее выявить это единственное свое видение, этот раз открывшийся ему образ. Трудно нам уловить контуры этого образа (хотя, быть может, в этом и должна была заключаться главная

задача историко-литературного исследования), но мы, во всяком случае, его чувствуем, убеждены в том, что он есть, что он, единственный, определяет и направляет главные пути художественного творчества писателя. У Тургенева, например, более ясного и менее сложного, этот образ почти уже представляется нам: так и кажется, что в первый раз он непременно явился ему где-то на возвышении, но шатком, с каким-то неясным знаменем в одной руке и с тупым орудием в другой — словом, должно быть, очень похожий на Рудина в последней сцене. У видения, которое могло быть у Достоевского, тоже, пожалуй, начинают уже намечаться кое-какие черты; пока, по-видимому, можно уловить ясно одни только черные, жуткие, горящие глаза, какие увидел князь Мышкин в толпе на вокзале; руки непременно в боки, как у «подпольного человека», да еще улыбка, изломанная, чрезвычайно сложная, запутанная — не то сладострастника, не то юродивого, гордая и в то же время беспомощная. Я думаю, что близко время, когда и у Толстого удастся отыскать черты, больше других преследовавшие его воображение. Но у Чехова его нет, этого образа, и трудно себе представить, можно ли будет когда-нибудь его уловить. По каким-то причинам он сразу потускнел для него в самый момент своего появления, и Чехов всю жизнь искал его, собирал по кусочкам, по разбросанным частицам его черты и всему говорил: «Не то, не то». Видеть, слышать и чувствовать все индивидуальное, единичное в окружающем внешнем мире, быть в изображении этого индивидуального исключительным, единственным, которому не всегда легко найти равного — вот каков был творческий удел Чехова; но ему не дано было знать и ощущать ту единую силу, которая движет всю жизнь вперед, и в этом, как мы увидим, заключалась его личная трагедия.

Мне хотелось бы произвести анализ и его пьес, хотя бы тоже со стороны одной только конструкции. Но недостаток места не позволяет мне остановиться на них подробнее. Я укажу на первые попавшиеся в глаза факты. Знаменательно, что действующие лица ни у кого не остаются так часто одни, как у Чехова, что он очень любит пользоваться монологом; что его герои с самого начала до конца проявляются одной своей какой-нибудь исключительной чертой, что черта эта никогда не растет, не развивается на сцене, а, раз данная, только демонстрируется; что в каждой пьесе — чаще еще, чем в повестях, — непременно находятся одна-две эпизодических фигуры, совершенно лишних, не нужных для движения действия вперед; и наконец — и это, пожалуй, характернее всего, — его пьесы во-

обще мало «сценичны» в обычном смысле этого слова: по воле автора, а не по внутреннему импульсу, герои входят и выходят, зря толкаются на сцене, много говорят о себе и про себя, часто даже отвечают невпопад, будучи заняты собою и своими переживаниями, но очень, очень мало действуют. Лиц много: чеховская жадность на лица сказывается в пьесах; но все время не можешь отделаться от впечатления, будто бы Чехов собрал их вместе нарочно для того, чтобы нам всем ясно стало, насколько люди одиноки: так отскакивают они друг от друга, так проявляются они своими резкими, угловатыми чертами — теми именно, которые больше всего разъединяют людей между собою.

Впрочем, и единичного человека Чехов рисует во весь рост очень неохотно, точно и на это у него не хватает синтеза, и он чаще всего берет одну какую-нибудь сторону и заставляет ее проявляться в один какой-нибудь момент — пусть самый яркий и самый характерный, но все же единственный, выхваченный из общей цепи явлений. Здесь, может быть, сказывается еще, что он врач по образованию, что, занимаясь в свое время естественными науками и, в частности, анатомией, он раз навсегда воспринял столь близкий, столь соответствующий всей его душевной организации опытный метод подхода к фактам действительности. Он тоже как бы расчленяет все сложное на его составные части, намеренно устраняет побочные условия и причины и, оставляя одно только главное, ядро, на него и направляет свой испытующий взор. И в самом деле так. Почти у каждого из его героев имеется какая-нибудь странность, какая-нибудь *idée fixe*, своя страсть, своя манера выражаться, даже своя излюбленная фраза или напев. Один помешан на сохранении лесов, другой — на писательстве, третий — на картах, четвертый — на женщинах, пятый — на деньгах и т. д., и т. д. И именно *помешан*, одержим страстью — не то что увлекается легко, между прочим, нет, в этом вся его жизнь, весь смысл ее. Один поет: «Тарарабумбия, сiju на тумбе я»; другая не может отделаться от навязчивого стиха: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...» и истерически выкрикивает его, и в нем выражает всю свою душу, всю свою тоску. Третий томится в кошмаре под монотонными звуками магических для него слов: «Мы идем, мы идем, мы идем...». Четвертая все твердит: «Я чайка, я чайка»; пятая: «В Москву, в Москву» или: «Если бы знать, если бы знать...». Материальный мир распадается на атомы; организм — на клетки; а человечество, нация или общество — на отдельных членов —

людей, и у каждого человека имеется, *должно* быть одно какое-нибудь ядро, одна какая-нибудь мания, навязчивая идея, в реализации которой — или, вернее, в стремлении к ней, — он и проявляет сущность свою.

Так сказывается у Чехова, в основных приемах его творчества, во всех доступных ему литературных формах, основная черта его характера, направляющий тон его мироощущения — видеть и чувствовать мир в его разъединенном состоянии, распавшимся на бесчисленное множество отдельных осколков, ничем между собою не связанных. Здесь — повторяю — корни его огромного дарования, исключительного по глубине и остроте знания души каждой индивидуальности, непременно индивидуальности; но здесь же и причины его личного несчастья, его роковой неудовлетворенности, его тоски по «общей идее», по «норме» или — как иначе он еще называет ее — «по боге живого человека».

IV

В то время, когда Чехов еще верил в свой роман, он писал однажды Плещееву следующее: «В основу сего романа кладу я жизнь хороших людей, их лица, дела, слова, мысли и надежды; цель моя — убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и кстати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы. *Норма* мне *неизвестна*, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь — мы не знаем. Буду держаться той рамки, которая ближе сердцу и уже испытана людьми посильнее и умнее меня. Рамка эта — *абсолютная свобода* человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, чёрта, свобода от страстей и проч.»¹⁹.

В эту пору Чехов, по-видимому, уже задумывался над вопросом о «норме», об «общей идее» («Иванов» давно был написан, и, надо полагать, образы «Скучной истории» тоже уже носились перед ним — осенью того же восемьдесят девятого года она была уже у Плещеева), но он все-таки, должно быть, не подозревал еще, насколько она ему нужна, эта норма, еще не знал, сколько мук ему принесет это распадение мира, общества на отдельные звенья-атомы. Можно жить и творить и не зная «нормы» — нужно только «держаться известной рамки, которая ближе сердцу», да, пожалуй, еще опираться на людей

«посильнее и умнее» — и это вполне достаточно. Но странная же это рамка — «абсолютная свобода»! Это скорее *снятие* всех рамок, отделение человека от всех и всего, абсолютная пустота, нигилизм. Думал ли Чехов, когда писал это письмо, о том, что такое «абсолютная свобода»? И что он разумел под «и проч.»? Насилие, предрассудки, невежество, чёрт — все это, конечно, зло, но «люди посильнее и умнее», которые боролись с ними, знали, что такое «норма», знали и помимо свободы, этой ценности чисто *отрицательной*, куда и во имя каких *положительных утверждающих* ценностей звать и двигать человека. Чехов не знал их, этих ценностей, и остался с одной свободой, в самом деле, значит, *абсолютной*. Но по силам ли она кому бы то ни было? В состоянии ли ее вынести даже самый «большой» человек? Чехов ее не вынес и очень скоро ужаснулся своего полного *ignoramus**, абсолютного незнания, неумения отвечать на вопрос: где же и в чем оправдание нашей жизни, где ее смысл, ее «общая идея»? А необходима она, эта идея, — необходимо во что бы то ни стало отыскать хоть какую-нибудь, хоть видимую связь вещей и явлений, хоть чем-нибудь объединить, если не весь распавшийся мир, то часть его, наиболее ему доступную и, как ему еще казалось в первое время, наиболее понятную, — жизнь человеческую. И он всю жизнь алкал ее, искал ее всюду, где только можно, пытал человека, освобождал его от всего наносного, давал ему счастье, а чаще всего горе и страдания — может быть, в них скорее обнаружится «бог живого человека», если он есть, — но от всех и всего уходил с горечью: «Не то, не то...». Слишком частны человеческие идеалы, слишком ограничены они во времени и пространстве, чтобы он мог ими удовлетвориться: они так же в тисках положенных им сроков, они тоже не более как звенья; не части объяснять целое — не звеньям осмыслить существование всей цепи. Правда, уже издавна существуют у людей две общие идеи: стремление к всечеловеческому счастью и религия, Бог. Но в том-то и суть, что обе они должны были быть ему *органически чужды*. Он мог еще понимать их, но *чувствовать, жить* ими — абсолютно не был в состоянии. То «чувство бесконечного», которое лежит в основе обеих этих идей, имеет ведь главным своим элементом ощущение слитности, единства в окружающем, другими словами, предполагает совершенно иное мироощущение, как раз обратное тому, какое было у Чехова. В частности же, относительно идеи о Боге, нужно еще

* Мы не знаем (*лат.*).

принять во внимание и то, что Чехов был материалист по своему миросозерцанию и представлял для себя доказуемым и приемлемым лишь имманентное восприятие Бога, такое, чтобы всем ясно и доступно было, как дважды два — четыре. Об этом он прямо заявляет в одном из двух своих писем к С. П. Дягилеву (они приведены Мережковским в его «Грядущем Хаме»²⁰): «Вы пишете, что мы говорили о серьезном религиозном движении в России. Мы говорили про движение не в России, а в интеллигенции. Про Россию я ничего не скажу, интеллигенция же пока только играет в религию и главным образом от нечего делать... Религиозное движение, о котором вы пишете, — само по себе, а вся современная культура — сама по себе, и ставить вторую в причинную зависимость от первой нельзя. Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога — то есть не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а *познало ясно*, как познало, что *дважды два есть четыре...*»²¹ Во втором письме он еще сильнее выражается о невозможности веры для себя: «Как бы это я ужился под одной крышей с Д. С. Мережковским, который верует определенно, верует учительски, в то время как я давно растерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего».

Чехов знал для себя высшую свободу: и от Бога, и от дьявола, и от всяких предрассудков, фетишей и кумиров, и от обычных человеческих иллюзий, и от всяких увлечений частными идеями и идеалами. Она далась ему, эта свобода, легко, можно сказать, даром, без особых затрат душевных сил, без внутренней и внешней борьбы — просто так был устроен: он сам по себе, и все остальное само по себе. Не знал он только одной свободы: свободы от *настоящего*, отграниченного; оно-то вызывало в нем наибольший протест, сильнее всего его мучило. Прошлое и будущее всегда несколько в тумане, и там не торчат так выпукло эти частности, не напоминают так резко о своей разрозненности. Но что делать с настоящим, с этим моментным, мимолетным, которое всегда конкретно, не повторяемо? Оно образ и подобие его собственного духа, так напряженно, но *напрасно* (это *органически* ему чуждо) стремящегося к цельности, к единой, объединяющей идее или норме? Среди писем к Суворину есть одно, по тону чрезвычайно взволнованное. Чехов не удержался в тех рамках скрытности, из

которых он очень редко выходит, когда пишет о себе, и заговорил встревоженно:

«...“Величайшее чудо это сам человек, и мы никогда не устанем изучать его... Или цель жизни — это сама жизнь... или я верю в жизнь, в ее светлые минуты, ради которых не только можно, но и должно жить, верю в человека, в хорошие стороны его души и т. д.”. Неужели все это искренно и значит что-нибудь? Это не воззрение, а монпасье. Она подчеркивает “можно” и “должно”, потому что боится говорить о том, что есть и с чем нужно считаться <...> Она верит в “жизнь”, а это значит, что она ни во что не верит, если она умна, или же попросту верит в мужицкого бога и крестится в потемках, если она баба. Под влиянием ее письма, Вы пишете мне о “жизни для жизни”. Покорно Вас благодарю. Ведь ее жизнерадостное письмо в 1000 раз больше похоже на могилу, чем мое. Я пишу, что нет целей, и вы понимаете, что эти цели я считаю необходимыми и охотно бы пошел искать их, а С. пишет, что не следует манить человека всякими благами, которых он никогда не получит... “цени то, что есть”, и, по ее мнению, вся наша беда в том, что мы ищем каких-то высших и отдаленных целей. Если это не бабья логика, то ведь это философия отчаяния. Кто искренно думает, что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало, как корове, что в этих целях “вся наша беда”, тому остается кушать, пить, спать или, когда это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сундука»²².

Вот что значит задеть за самое больное место! Чтобы *настоящее* оправдывало само себя или, что то же самое, в данном, *моментном* искать его собственного смысла: «цель жизни — это сама жизнь», «жизнь для жизни» и т. п. истины, которые вытекают из философии так называемого имманентного субъективизма, есть для Чехова «бабья логика», то есть просто глупость или в лучшем случае «философия отчаяния». Ему необходимы объективные высшие цели — необходимы именно как спасенье от ограниченности, разрозненности для его *настоящего*, как спасенье от самого себя, от *органической* болезни его духа, воспринимавшего мир в виде бесчисленного количества отдельных, ничем не соединенных между собою частиц.

Так сказывается больно это чувство личности, законченности — чувство индивидуального, которое было у него от рождения: всюду и везде он видит одни только клочья, выпуклости, отрезки, которые необходимо, да нечем объединить. И никто и ничто не могли потушить в нем этого чувства. Ничто — даже природа, которую он так глубоко и нежно любил. Много оди-

нок их забывали в ее лоне себя и свои вопросы; сливаясь с ней, они, порою смутно, порою более ясно, ощущали радость свободы — не из тех свобод, которые Чехов с такой легкостью и так охотно перечисляет, — а той особенной, о которой он никогда не обмолвился ни единым словом: свободы от своего «я», от своей индивидуации. Чехов не нашел у природы утешения: она не дала ему этой свободы; она его не поглощала. Было бы очень интересно проследить более детально те краски, те приемы, при помощи которых Чехов так пленительно рисует свои пейзажи, делает их столь близкими, почти родными, человеческими. Ведь вот что прежде всего характерно: природа почти никогда не имеет для него самостоятельного, самоценного значения. Ее роль только служебная, она только «музыка в декламации». В этом смысле Чехов слишком городской человек, слишком свысока относится ко всему тому, что лишено самой главной человеческой способности — мыслить. И как он ее ни любит, природу, он никогда не пожертвует для нее ни единой человеческой чертой, никогда не потеснится, чтобы дать ей больше места, больше простора. В его письмах часто встречаешь такие презрительные выражения: «он еще не созрел — любит размазывать природу» или: «ваши описания природы излишни» и т. п. И ясно чувствуется, что это не только по отношению к какому-нибудь там Ежову или Жиркевичу — он и про Тургенева так сказал бы, если бы тот был его современником и обратился бы к нему с просьбой о правдивом и откровенном отзыве. Да, собственно говоря, он так приблизительно и сказал, и именно о Тургеневе... своим рассказом «Егерь». Он написан на ту же тему, что тургеневское «Свидание». В нем явный вызов, дерзкая шалость огромного таланта, подумавшего про себя: «Нет, не так надо писать, а вот как». И как раз прежде всего по отношению к природе. Тургенев «размазывает» ее. Описывает долго и тщательно картину леса до и после свидания: как величествен лес, как поздние осенние птицы поют, и шорохи слышатся, и какие именно шорохи, и листья опавшие, и цветы запоздалые, и букеты у него, и весь он сам здесь, со всеми, в этой природе. Чехов же скуп. Он твердо думает, что крестьяне плохо видят природу, по крайней мере не восхищаются ею, не расписывают ее, — им просто некогда. Бабы жнут на полях. Недалеко от жнивья пыльная дорога. Там вдаль чернеет лес. Свидание на дороге. Медленно и уверенно шагает егерь. Его догоняет его жена, с которой он не живет, — она тут вблизи жнет. Свидание длится всего несколько минут. Егерь дает ей рубль и удаляется. Она провожа-

ет его глазами, пока он не скрывается в лесу. Вот и все. Природа обрисована беглыми штрихами, мимоходом: она нужна была ему, чтобы оттенить то настроение, которое сообщается читателю от самого рассказа, от *человека* и *человеческой* жизни. И это всегда у него так. То же и относительно красок: у него нет каких-нибудь специальных для природы — он черпает их из быта, из обычной, будничной и опять-таки преимущественно *человеческой* обстановки. В этом, может быть, секрет изумительной оригинальности его как пейзажиста — причина, почему его картины природы так пленяют, как ни у кого. Природа, все необычайное, величавое в ней точно «обыденывается», целиком врастает в человеческую жизнь и делается частью его существования. Вот некоторые из его метафор. Гремит гром — «человек ходит босиком по крыше». Сверкнула молния — «кто-то чиркнул спичкой». Огромная синяя туча — «она имеет вид фортепьяно». Лунный свет затуманился — «стал как будто грязнее». «Черные *лохмотья* слева уже поднимались кверху, и одно из них, *грубое*, неуклюжее, похожее на лапу с пальцами, тянулось к луне». «Дождь и рогожа как будто поняли друг друга, заговорили о чем-то *быстро, весело и препротивно*, как две сороки»²³. Такие приемы у него всегда, по крайней мере, в лучших описаниях. Но что интереснее всего и для нас доказательнее — это кому Чехов предоставляет активную роль во взаимоотношениях человека и природы: она, эта роль, всегда за человеком. Не настроение человека определяется впечатлением, получаемым от природы, а наоборот: самые прекрасные ее картины покажутся человеку пошлыми и нудными, если он только не в духе или расстроен.

Но, может быть, тут сказывается известная последовательность или, вернее, прямолинейность в обрисовке характеров? Если его герои — хмурые и одинокие люди, то пусть они останутся такими до конца, и пусть они устоят даже и против природы? Это не мирится с художественным обликом Чехова, с его стремлением к объективной правде, с его изумительным знанием человеческой души. Но вот его личное, субъективное отношение к природе, которое он уж высказывает не через кого-нибудь, не устами какого-нибудь героя, а от себя. Я разумею его описания в «Степи». Лицом к лицу сошелся Чехов со стихией, и не было между ними тех мелькающих точек — отдельных индивидуальностей, которые так часто отвлекают его внимание: пелена ночи сокрыла их, и они исчезли. Только и видно «голубое, необъятно глубокое и безграничное небо, усыпанное звездами» и слышен «непрерывный монотонный гул»,

«молодая, веселая трескотня, какой не бывает днем». Затихает, замирает на мгновение душа: «однообразная трескотня убаюкивает, как колыбельная песня»; но только на мгновение. «Вот откуда-то доносится отрывистый тревожный крик неуслышавшей птицы или раздаётся неопределённый звук, похожий на чей-то голос, вроде удивлённого “а-а!”, и дремота опускает веки». И уже явственно слышишь, как «птица, которую степняки зовут сплюком, кому-то кричит “сплю! сплю! сплю!”, а другая хохочет или заливается истерическим плачем — это сова». И снова, по-видимому, просыпаются прежние тяжёлые мысли, и уже в центре он — одинокий опечалённый человек, и уже спрашивает с тоскою: «Для кого они кричат, и кто их слушает на этой равнине... в крике их много грусти и жалобы». А потом все более и более съеживается человек, становится маленьким, ничтожным: он *противостоит* стихии, она его подавляет, и он чувствует себя потерянным, непоправимо одиноким. «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на голубое небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким, и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной...»

Так вот что ему дает природа, эта всех скорбящих утешающая стихия, когда он остается с нею с глазу на глаз! Еще более глубокое сознание одиночества, похожее на то страшное, которое ждет каждого из нас в могиле, еще более ясное представление о том, что сущность жизни отчаянна, ужасна. Нет, по-видимому, нигде спасения: ни в человечестве, ни в Боге, ни в природе. Путник-созерцатель — он, беспрестанно ощущающий свою законченность, ни с кем и ни с чем не могущий слиться воедино. Цепь, разорванная на множество звеньев, мир, распавшийся на отдельные атомы, — вот как воспринимает Чехов жизнь, окружающее.

V

Чехов начал бодрым, веселым, юношеским смехом. Было просто весело отмечать все смешное в жизни, еще веселее —

смешное в серьезном или в том, что всем кажется серьезным. Надеялся ли, что потом сама собой откроется эта «высшая идея», или еще не сознавал, не чувствовал ее необходимости, — но он был неистощим на всякие комические сюжеты, на смешные положения, в которых было чрезвычайно много *анекдотического*, неожиданного, порою даже несуразного. «Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы?.. Вот». Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь — это оказалась пепельница, — поставил ее передо мною и сказал: «Хотите — завтра будет рассказ, заглавие «Пепельница?»» И глаза его засветились весельем. Казалось, над пепельницей начинают уже роиться какие-то неопределенные образы, *положения, приключения*, еще не нашедшие своих форм, но уже с готовым юмористическим настроением...» Так передает Короленко одно из своих впечатлений от первой встречи с Чеховым²⁴. И это очень и очень характерно для Чехова первой поры. Именно *анекдотическое*, смешные *приключения* — комизм не столько характера, идеи, души человеческой, сколько положения. Люди как люди — не хорошие и не плохие, того же сорта, что и будущие его несчастные, одинокие, но пока они все еще представляются ему в смешном положении. Или вернее: пока он еще ставит их в такие условия, при которых в человеке выявляется одно только комическое его.

Анекдот вызывает смех; случай — нередко слезы. Но разнится ли по существу анекдот от случая? Оба они непредвиденны, оба кажутся неожиданными, откуда-то внезапно явившимися, от какой-то цепи оторванными звеньями. Это два моментных отображения одной и той же «пьяной Айсы», две различных гримасы одного и того же невидимого лица. Кто видит одну, тому нетрудно или даже необходимо увидеть и другую — это только дело времени и в полной зависимости от меняющегося настроения того, кто всматривается в этот лик, сначала веселящий своей невидимостью, а затем пугающий. У Толстого «остановки жизни» стали случаться поздно, близко уже к закату, но он, во-первых, был слишком «пьян жизнью», а к тому еще знал — в каждый период уверен был, — что знает некую общую идею, во имя которой можно и должно звать человека. Но в Чехове — мы уже говорили об этом — была «трезвость» от рождения, и давала она себя чувствовать даже в самое веселое время, «общей идеи» он не знал никогда, и неудивительно, что эти подозрительные «остановки» появились у него гораздо раньше. Каких-нибудь тридцати лет, он уже говорит о равнодушии, о какой-то внезапно произошед-

шей в нем перемене, благодаря которой «все как-то вдруг стало менее интересно»²⁵. Что-то случилось в его жизни, может быть, даже личной, — и изменился характер и предметы внимания и вместе с этим и отношение к «смешному», анекдотическому. Уже он все чаще и чаще берет под свою защиту тех, над которыми смеются, над которыми он сам только что смеялся, и зло, нередко с явной ненавистью, начинает преследовать «умников», всех слывущих серьезными положительными людьми; открывается другая, больная, я бы сказал, трагическая сторона юмора: «серьезное в смешном».

В том письме, где он пишет об этой перемене, он указывает, что она произошла с ним года два тому назад. Но были симптомы и прежде. Взять хотя бы такие рассказы, как «Тоска» или «Ванька». Ведь в сущности перед нами явные анекдоты, сюжеты, в другой передаче, безусловно, комические. И в самом деле. Разве не смешно, когда человек разговаривает со скотиной о том, что его больше всего занимает, или когда пишут на большом конверте адрес: «на деревню дедушке», а потом, почесавшись и подумав, прибавляют: «Константину Макарьчу». Но Чехов сделал из этих сюжетов настоящую трагедию и уже на близкую, можно сказать, самую близкую и единственно занимавшую его тему: об одиночестве. «Кому повем печаль мою?» «Толпы бегут, не замечая ни человека, ни тоски; из тысяч людей не найдется ни одного, который выслушал бы его». А «тоска громадная, не знающая границ». «Лопни грудь и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила». Она та же у извозчика Ионы, у которого сын помер, и у мальчика Жукова, насильно, нуждою, вырванного из родной деревни и здесь, в городе, изнемогающего от голода, бессонницы и побоев. Так стала сказываться тревога за себя уже очень рано, в этих внезапных прекращении смеха: смех обрывался на середине или в самом начале; оставалась, застывши, одна только гримаса его, от которой делается жутко. И чем далее, тем чаще это стало повторяться. К концу восьмидесятых годов окончательно определилось это новое настроение: к этому времени, по-видимому, уже успела вырасти его собственная проблема, предстал во всей своей остроте вопрос о необходимости «нормы», «общей идеи». История второго, хмурого периода его творчества, в смысле содержания, — конечно, есть, в сущности, история неустанных и напряженных исканий этой «общей идеи». Мы уже знаем ту сферу, где он ее ищет: сама природа, вся душевная организация его, раз навсегда ее определила: она в данном индивидуальном человеке, в последних

глубинах его души. И Чехов минует всю нашу осложненную общественную жизнь; минует нарочно и *нормальное, здоровое* состояние человека, в котором, как ему кажется, восхвалять идеи, высшие цели чрезвычайно легко и приятно, и идет непосредственно к тем, от которых идея, если она есть, будет требовать глубочайших испытаний. Только силой натиска должна быть испытана сила сопротивления. Может ли она сберечь, эта общая идея, от отчаяния, если данный *отдельный индивидуум* очутится в горе и несчастьи, может ли она дать утешение и крепость, чтобы устоять против напора слепого неумолимого случая?

Профессор из «Скучной истории» — полный банкрот. Пока были в целости физические силы, он пребывал на высоте, видимый всем и каждому; творил, конечно, вдохновляясь высшими целями, высшей идеей. Ибо среди других человеческих ценностей стремление к научной истине, любовь к науке занимают далеко не последнее место. Друг Некрасова и Кавелина, он тоже, несомненно, подобно Чехову, «с одинаковым вниманием и с одинаковым проникновенным любопытством разговаривал с ученым и с разносчиком, с просящим на бедность и с литератором, с крупным земским деятелем и с сомнительным монахом, и с приказчиком, и с маленьким почтовым чиновником, отсылавшим ему корреспонденцию». После профессора остались только его записки, но если бы были и «воспоминания», то мы бы, наверное, прочли в них, как после его смерти отыскалось множество «закадычных друзей», за которых он, по их словам, «был готов в огонь и даже в воду с пароходного борта»; ибо ведь и профессор «никому не раскрывал и не отдавал своего сердца вполне, но ко всем относился благодушно, безразлично в смысле дружбы и в то же время с большим, может быть, бессознательным интересом». Недаром же он «всегда чувствовал себя королем и безгранично пользовался самым лучшим и самым святым правом королей — правом помилования»?.. Но вот пришла беда, и даже не внезапно, даже не скажешь, что она «стряслась, застигла его врасплох»: просто открылись у человека глаза, рассеялись последние иллюзии, ясно почувствовалось, как медленно, но неумолимо ползет, приближается обычное, необходимое и тем более страшное — старческая дряхлость и за нею последний конец, — и идея не выдержала. Он уже не король, а последний нищий, раб. В его голове день и ночь бродят злые мысли, а в душе свили себе гнезда злые чувства. Он стал не в меру строг, требователен, раздражителен, нелюбезен, подозрителен. Он «и ненавидит, и

презирает, и негодует, и возмущается, и боится». Да что тут отношение к другим? Гораздо хуже тот итог, который он подводит всей своей жизни, всей своей богатой, славной творческой деятельности. «В моем пристрастии к науке, — сознается он, — в моем желании жить, в этом сиденье на чужой кровати и в стремлении познать самого себя, *во всех мыслях, чувствах и понятиях*, какие я составляю обо всем, *нет чего-то общего, что связало бы все в одно целое. Каждое чувство, каждая мысль живут во мне особняком*, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках, и во всех картинах, которые рисует мне воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что *называется общей идеей или богом живого человека*». О, Чехов далеко не так объективен, как кажется! «Каждое чувство, каждая мысль живут во мне особняком», «во всех моих мыслях, чувствах и понятиях... нет чего-то общего, что связало бы все в одно целое» — это он про себя сказал чужими, подставными устами, это вылилась его личная тоска, проявилось его личное мироощущение, постигавшее только единичное, индивидуальное, но никогда — общее, целое. Профессор творил во имя науки; другой кто-нибудь — художник — творит во имя красоты; третий — во имя добра, правды, справедливости. Но что ему за польза от всех этих идей, при всей своей широте все-таки частных, не могущих обнять всю жизнь, проникать каждый атом, не находящих своего полного отражения в каждом, данном отдельном человеке, в каждом его душевном движении или переживании? Идеи, ограниченные во времени и пространстве, или такие, которые витают над жизнью, как Божий дух во дни первоначальные — над хаосом, не могут его удовлетворить. Ими не объединишь рассыпанные звенья, не свяжешь распавшийся на клочья мир. И конечно, когда профессор дальше говорит, «что при такой бедности достаточно серьезного недуга, страха смерти, влияния обстоятельств и людей, чтобы все то, что прежде считал своим мировоззрением и в чем видел смысл и радость своей жизни, превратилось вверх дном и разлетелось в клочья», — то и здесь, и в этих словах, слышишь голос отчаяния самого Чехова. Смерть ли брата на него повлияла — она, кажется, как раз совпала с писанием этой повести — или что другое, но мы уже знаем, что именно в это время ему окончательно стало ясно, что произошла какая-то перемена и прежнее «мировоззрение превратилось вверх дном и разлетелось в клочья».

«Скучная история» — одно из самых тяжелых и самых откровенных произведений Чехова: мы видели, сколько в ней

сказано было о себе и от себя. Но искание «чего-то общего, что связало бы все в одно целое», искание «общей идеи», «бога живого человека» остается характерным для всего этого периода; так получается, что сами-то творения Чехова действительно связаны в одно целое; связаны именно этим *исканием*. Чехов пришел к этой мысли, осознал необходимость общей идеи, взглянувши в самого себя и оглянувшись на свое прошлое; пришел к ней, подобно своему профессору, как к единственному итогу, соответствующему всему его душевному укладу. До «Скучной истории» были уже написаны «Пари» и драма «Иванов». В первом чувствуется влияние Толстого, в частности — его «Исповеди»; во втором есть, кажется, кое-что от Тургенева; во всяком случае, «Иванов» тоже написан на нашу вечную тему о «лишних людях». В «Пари» тот же вопрос о необходимости «чего-то общего» поставлен вне рамок быта, в форме, необычной для Чехова, в виде обращения ко всему человеческому роду. «Я презираю все блага мира и мудрость. Все ничтожно, бrenно, призрачно и обманчиво, как мираж. Пусть вы горды, мудры и прекрасны, но смерть сотрет вас с лица земли наравне с подпольными мышами, а потомство ваше, история, бессмертие ваших гениев замерзнут или сгорят вместе с земным шаром. Вы обезумели и идете не по той дороге. Ложь принимаете вы за правду и безобразие за красоту... Вы, променявшие небо на землю, я не хочу понимать вас».

От всего этого — повторяю — отдает «Исповедью» Толстого, а последние слова — «вы, променявшие небо на землю», — должно быть, уж прямо взяты у него: настолько они необычны для Чехова, меньше всего стремившегося к «небу». Но и здесь, конечно, виден Чехов, тот же, преследующий власть настоящего мгновения, всем частным идеям твердящий свое: «не то, не то», И в самой обстановке, в самом положении, в которое поставлен герой, тоже имеется кое-что, довольно характерное для Чехова. Сила мысли и воображения, хотя и деятельное, но все же одно только голое созерцание, без непосредственного участия в живой окружающей действительности, казались ему достаточно убедительными, чтобы произнести миру такой суровый приговор. Может быть, даже убедительнее — нужно быть несколько в отдалении от жизни, нужно именно созерцать, наблюдать ее со стороны, как это делал Чехов, чтобы понять всю ее нелепость. Добровольно заключенный ради этих самых бrenных благ мира, настоящую цену которых он узнал прежде, чем мог ими воспользоваться, приходит к тому же приблизительно выводу, что и старый профессор, ожидающий

естественного своего конца, уже уходящий от жизни. Они могли встретиться у некоего порога — им обоим было бы тогда по пути.

И это обычный творческий прием Чехова, обычная его композиция: застывать своих героев в часы раздумья или расплаты, когда жизнь — у иных бодрая, деятельная, у других с самого начала нелепая, бессмысленная — оказалась уже позади, а сейчас и на будущее остается только роль созерцателя по отношению к самому себе и единственное занятие — рыться в своем прошлом, размышлять над своим тяжелым будущим и каяться в своем абсолютном незнании смысла и цели жизни. Эти часы и дороже всего для Чехова, ибо в них только и виден человек: тогда только проявляется его настоящая сущность. О светлом прошлом Иванова всего несколько слов, мимоходом. «Не женитесь вы на еврейках, — говорит он доктору Львову в одном месте, — ни на психопатках, ни на синих чулках... Не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стену. Да хранит вас Бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей» ... Вот что у него в прошлом: смелая и горячая борьба во имя самых возвышенных человеческих идеалов — за культуру, просвещение, гуманность, равенство, свободу — словом, за все то, что так дорого ценится нами в жизни и так чарующе манит вперед. Но Чехову, в сущности, очень мало дела до этого счастливого периода Иванова. Пред ним стоит один единственный вопрос: была ли у Иванова эта «общая идея», чувствовал ли он в себе, когда так упорно и плодотворно работал, «бога живого человека»? Тогда ему, наверное, так казалось, или, еще правильнее, тогда он вовсе не думал об этом. Но вот настигло его несчастье, он утомился, надорвался, перестал работать — ушли силы физические — и он, как и профессор, ничего уже не понимает, не знает, что с ним делается, что произошло, И снова развенчание всех частных идей, отвержение иллюзий нашего бытия. «Был горяч, неутомим... говорил так, что трогал до слез даже невежд, умел плакать, когда видел горе, возмущался, когда встречал зло. Знал, что такое вдохновение, знал прелесть и поэзию тихих ночей...» А теперь: потому что утомился, уже «не верит... ничего не ждет, ничего не жаль, душа дрожит от страха перед завтрашним днем...» Прав, должно быть, профессор, когда говорит, что если «в человеке нет того, что выше и сильнее всех внешних влияний, то, право, достаточно для него хорошего насморка, чтобы потерять равновесие и начать видеть в каждой птице сову, в каждом звуке слышать собачий вой. И весь его *пессимизм* или *опти-*

мизм с его великими и малыми мыслями в это время имеют значение только симптома, и больше ничего...»²⁶

Чехов объясняет перемену, произошедшую в Иванове, и его теперешнее состояние прежней «чрезмерной возбудимостью», непременно следствием которой является «разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомляемость». Но стоило ли из-за этого произведение писать? Спросите об этом доктора Бертенсона, пишет он дальше в письме. И в самом деле, специалист по нервным болезням мог бы, пожалуй, лучше и подробнее рассказать об этих симптомах неврастении. И еще: знал же о них и старый профессор — он тоже ведь был причастен к медицине, — но они не только ничего не объяснили ему, не успокоили, а еще наоборот: с них-то и начинались его сомнения, в них-то он и видел величайшую обиду и оскорбление своему человеческому достоинству, и они-то и убедили его в бедности, в необходимости «общей идеи», «бога живого человека». «К утомлению, скуке и чувству вины, — пишет Чехов дальше, — прибавьте еще одного врага. Это — одиночество. Будь Иванов чиновником, актером, попом, профессором» — словом, исполняй он какую-нибудь обязательную функцию, не обладай он, как Чехов, всеми свободами и не оставайся он один на один с собой, — «то он бы свыкся со своим положением». Но в том-то и беда, что он одинок, от всех оторван, что он единый обособленный атом, не чувствующий никакой связи с окружающим. «Длинные зимы, длинные вечера, пустой сад, пустые комнаты, брюзжащий граф, больная жена...» и никому «нет дела до его чувств и перемены в нем». Он и жизнь — они противостоят друг другу, как два неравных врага, как побежденный пленник и торжествующая победительница. «Иванов утомлен, не понимает себя, но жизни нет до этого никакого дела. Она предъявляет к нему свои законные требования, и он хочешь не хочешь должен решать вопросы», которые ему не по силам. Так, в конце концов, открывается нам Чехов и здесь, в этом, как он уверял, самом объективном его произведении.

Из врагов, которые преследовали Иванова, Чехов чаще всего останавливался на последних двух: на одиночестве и на страхе перед жизнью. Оно и понятно — ведь это его *личные* враги, ведь он сам так страдал от них. Одиноки, в сущности, почти все его герои: и Лаевский из «Дуэли», и офицер Рябович в «Поцелуе», и доктор Рагин из «Палаты № 6», и Коврин в «Черном Монахе», и Лаптев в повести «Три года», и все главные действующие лица в его пьесах, и т. д., и т. д. Иные еще встречаются с здоровыми и «нормальными» людьми, ходят к ним, хотя и будят в них недобрые чувства, как Лаевский в фон

Корене: но человеку надо ведь куда-нибудь идти, в особенности когда так тяжело наедине с собою. Другие же совсем ушли от жизни: в свои ли галлюцинации, как Коврин, или в стоическое созерцание самого себя, как доктор Рагин, а чаще всего — копаются без конца в своей душе. То же и с этим страхом перед жизнью. Он чувствуется чуть ли не в каждом его произведении. Все эти одинокие его, именно потому, что одиноки, так часто теряются в ней, недоумевают, не знают, не понимают ее и больше всего боятся. Но Чехов посвятил ему еще отдельный рассказ — так и озаглавил его: «Страх». Дмитрий Петрович Силин так и заявляет о себе, что он «болен боязнью жизни». Нормальному здоровому человеку кажется, что он понимает все, что видит и слышит, а вот он потерял это «кажется» и изо дня в день отравляет себя страхом. Когда он лежит на траве и долго смотрит на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то ему кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней он видит самого себя. И он всего боится: и природы, и этих огней, и неба, «так как все это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света», но больше всего он боится человека. «Мне страшно смотреть на мужиков, я не знаю, для каких таких высших целей они страдают и для чего они живут. Если жизнь есть наслаждение, то они лишние, ненужные люди; если же цель и смысл жизни — в нужде и непроходимом, безнадежном невежестве, то мне непонятно, кому и для чего нужна эта инквизиция. Никого и ничего я не понимаю». Чехов, по обыкновению своему, окутал все эти мысли толстой пеленой обыденщины, вроде того как «Петр Семенович женился на Марье Ивановне» (вы помните — так он учил писать своих приятелей): приятелю Силина нравилась его жена — об этом сказано до разговора, а после него — описывается поэтическая ночь и как она ему отдалась. Но сущности не скроешь: это мысли самого Чехова, это его собственный страх перед жизнью в ее целом, в которой ему дано было от природы видеть и понимать только себе подобное — только индивидуальное, законченное, обособленное, только звеня, а не цель — не связь между ними.

VI

Из всех частных идей, которые освещали пути русской интеллигенции, была одна, которая властнее других должна

была привлечь к себе внимание Чехова. Это — культ «мужика», культ народной стихии, «почвы». Собственно говоря, это даже не идея, а скорее средство к отысканию идеи и, как некоторым казалось, именно не узкой, не специальной, а общей, той самой, которую так жаждал Чехов. Под флагом этого культа росла и развивалась вся русская творческая мысль, как реалистическая, так и идеалистическая. У мужика искали спасения от всех бед: искали и правды, и Бога, и смысла жизни; пред ним преклонялись, для него жизнью жертвовали, и казалось, что у него-то и в самом деле есть, в быту его зарыта, эта нужная, все оправдывающая «норма». Чехов и здесь не хотел для себя иллюзий: слишком заинтересован был он в вопросе о «боге живого человека», слишком лично он его задевал. И он очень часто пишет на тему о мужике. Пожалуй, ни одному сословию он не отдавал столько внимания, сколько крестьянскому. Мимоходом ли, в отдельных ли рассказах и целых повестях, ему посвященных, он твердит всегда и неизменно одно и то же жуткое, по своей необычности для русской литературы, слово и стоит на нем, на этом слове, в продолжение всего своего творчества. Здесь он упорно идет почти один против всех (разве одному Глебу Успенскому еще было отчасти по пути с ним), против самых крепких установившихся традиций и беспрестанно повторяет свое: мужик груб, туп, нечестен, грязен, пьян, жесток, и не у него *учиться* следует, а наоборот. Он наметил его таким в одном из самых ранних своих рассказов, в «Барыне», написанной еще в 1882 году и приблизительно в этих же красках, порою еще более сгущенных, еще более мрачных, он рисовал его и в «Новой даче», и в «Моей жизни», в «Мужиках», в «Овраге», в «Бабах» и во множестве мелких рассказов. Здесь не место, — да я думаю, что это скорее дело веры, любви, дело сердца, но не разума, не знания, — решать этот вопрос, кто прав: Чехов ли, по мнению многих, проглядевший самое главное, самое важное в мужике, или господствующее течение в русской мысли и литературе во главе с Достоевским и Толстым. Да и для нас это сейчас, в данном случае, не интересно: образ Чехова от этого не изменится, а мы только им и занимаемся. Другое дело, *как и почему* он так относился к мужику. *Как* — мы только что наметили. А почему? Мне и здесь видится отражение его душевной организации. Платоны Каратаевы вряд ли существуют в жизни, но его образ глубоко правдив и глубоко верен, именно как символ всего крестьянского мира, как воплощение той *стихийной*, главное *внеиндивидуальной* правды, на которой только и держится вся

жизнь мужицкая. Чехов, как мы знаем, мог видеть и чувствовать только индивидуальное, единичное, все же стихийное, вне- или подындивидуальное было ему чуждо, недоступно. И хотя он и сам пишет в одном месте, что «каким бы неуклюжим зверем ни казался мужик, идя за своей сохой, и как бы он ни дурманил себя водкой, все же, приглядываясь к нему поближе, *чувствуешь*, что в нем есть что-то *нужное* и очень *важное*, а именно: он верит, что главное на земле — правда, и что спасение его и всего народа в одной лишь правде, и потому больше всего на свете он *любит справедливость*»²⁷, — в устах Чехова они, слова эти, слишком неубедительны. Он мог их взять у Толстого, у кого угодно, сам же он видел и чувствовал почти всегда другое. По крайней мере он ни разу не изобразил мужика стремящимся к правде и справедливости; ни разу не дал нам почувствовать «этот крепкий здоровый стержень, на котором держится мужицкая жизнь».

Одной иллюзией стало (или, быть может, с самого начала было?) меньше. И опять Чехов в своей сфере индивидуальностей, и он продолжает свой путь, все тяжелее и тяжелее шагая по нему, делает свои кратковременные остановки, всматривается с жадностью во все новые и новые лица, но всюду находит отражение того же, собственного своего лика: те же следы недоумения, непонимания, растерянности и непоправимого одиночества. Вот у него земская учительница («На подводе»). Она плетется по грязной весенней дороге из города к себе в деревню, в школу. Проносится перед нею вся ее тяжелая каторжная жизнь, и она чувствует себя несчастной. И это действительно настоящая трагедия маленького, одинокого, напуганного существа — трагедия, состоящая из сплошных будней, из мелких и крупных повседневных неудобств и обид, но тем страшнее она, тем неумолимее ее исход. «Утром холодно, топить печи некому, сторож ушел куда-то; ученики поприходили чуть свет, нанесли снегу и грязи, шумят; все так неудобно, неуютно. Квартира из одной комнаты, тут же и кухня. После занятий каждый день болит голова, после обеда жжет под сердцем. Нужно собирать с учеников деньги на дрова, на сторожа и отдавать их попечителю и потом умолять его, этого скупого наглого мужика, чтобы он, ради бога, прислал дров. А ночью снятся экзамены, мужики, сугробы. И от такой жизни она постарела, огрубела... и всего она боится, и в присутствии члена управы или попечителя школы она встает, не осмеливается сесть, и когда говорит про кого-нибудь из них, то выражается «они». И никому она не нравится, и жизнь проходит скучно, без ласки, без дружеского участия...» И чтобы окончательно

дорисовать картину, чтобы отнять у нее последнюю иллюзию, последнее утешение, что она что-то делает, «сеет разумное, вечное», Чехов добавляет: «В учительницы она пошла из нужды, не чувствуя никакого призвания, и никогда она не думала о призвании, о пользе просвещения, и всегда ей казалось, что самое главное в ее деле не ученики и не просвещение, а экзамены». Скажут: это частный случай — она сама виновата; идейные легко, с радостью выносили бы все эти лишения. Чехов другого взгляда: такую жизнь «выносили подолгу только молчаливые ломовые кони, вроде этой Марьи Васильевны; те же живые, нервные, впечатлительные, которые *говорили* о своем призвании, об идейном служении, скоро утомлялись и бросали дело». И понятно: ведь они только *говорили*. Им личную жизнь подавай раньше, а потом уже идеи. Впрочем, иногда попадают среди них и настоящие деятели, подолгу остающиеся на своем посту, вроде доктора Львова («Иванов») и Лидии Волчаниновой («Дом с мезонином»). Но с этими узкими, ограниченными и в тупости своей жестокими людьми считаться не приходится. Самоуверенность и самодовольство этих «маленьких польз» вызывают у Чехова только злобу, раздражение, а порою и явную острую ненависть.

Облагорожена, пригрета мягким светом сочувствия только та деятельность, которая уже была в прошлом; манит к себе труд и сулит успокоение, если его еще нет, если он в будущем. Но и в том, и в другом случае необходимо еще, чтобы эти воспоминания или мечты о деятельности исходили из уст слабого, надломленного, в данное время ничего не делающего неудачника. Это его боли и теперешние страдания вызывают в нас такую мягкую и нежную грусть сочувствия, а не сама деятельность. В особенности это верно относительно тех, которые мечтают у Чехова о труде. Нужен ли им этот труд, спасет ли он их? Заранее знаешь, что труд не по ним, что ничего, кроме горя и лишнего разочарования, он им не даст; знаешь это потому, что, собственно говоря, ведь не о нем они мечтают — ведь это они вкладывают в него свои *неопределенные* грезы, любят в нем именно то, что его еще нет, что он в грядущем, что нельзя его представить в конкретном ограниченном виде. А то и так: подхватили на лету это словечко и прицепили к нему всю свою неудовлетворенность, всю свою тоску по чем-то великом и светлом. И в самом деле, не все ли равно — это или другое слово; ни одно не выразит того, что у них в душе, не выскажет даже приблизительно, что им нужно и к чему они стремятся. Это поразительно, насколько у Чехова, особенно в его драмах, глубже и важнее само настроение, чем те слова,

которые его выражают. Они могут быть совершенно незначительны, иногда напоминают даже простой, неразумный детский лепет, а между тем ясно чувствуешь, что перейдены все пределы, что «лопни грудь, — и тоска залила бы всю землю». Я не знаю — в «Трех сестрах», в последней сцене, — что больше создает настроение безысходности: разумные все-таки слова Ирины и Ольги или бессмысленные выкрики Маши: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...» «У лукоморья...» и бессмысленный припев Чебутыкина: «тарара-бумбия, сижу на тумбе я». Да и вообще, хороши они и утешительны — эти мечты о труде! «Придет время, — мечтает Ирина, — все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить... надо работать, только работать! Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдаю тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...» Ведь это издевательство над собою, над своими мечтами о работе! Предел отчаяния, когда не разбирают слов для его выражения. Она одна. Теперь осень, придет зима; кругом все засыпано снегом, и она отдает свою жизнь тем, кому она, может быть, нужна! Об этом ли она мечтала? К этому ли стремилась ее больная, израненная душа?

«О, Боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир наступят на земле, и помянут нас добрым словом и благословят тех, кто живет теперь» (слова Ольги).

Верит ли сам Чехов? Находит ли он утешение в счастье будущего? Ответ ли здесь на все его томления, на его упорные вопрошания об «общей идее», о «боге живого человека»? За словами Ольги следует:

— Тарара-бумбия... сижу на тумбе я... Все равно!.. Все равно!..

И самые последние слова: «Если бы знать, если бы знать!..»

VII

Чехов дошел в «Трех сестрах» до какого-то предела. Дальше идти было уже некуда. Ни в «Невесте», ни в «Вишневом саде» не видно никакого поворота. «Невеста» сравнительно слабое произведение — скорее дань времени, чем жертва на

собственном алтаре. А в «Вишневом саде» — опять мотивы разрушения, гибели, в которых тонет призыв к бодрости и к радости в будущем; тем более что призыв этот раздается из уст вечного студента Трофимова. Будет ли Аня счастливее своей матери?

Чехов нигде, ни у кого не нашел своей «общей идеи», не узрел «бога живого человека». То же незнание и страх перед жизнью, от которых он так упорно убегал, остались и после всех его скитаний. В этом виновата трагическая антиномия его духа, коренившаяся в его чувстве личности, в его законченности: он жаждал синтеза, общего, все объединяющего в одно целое, в то время как мир воспринимать он мог только через посредство анализа, в его частном, конкретном — всегда индивидуальном.

Но мыслимо ли в таких случаях преодоление самого себя и было ли оно возможно для Чехова? Кажется, только в двух произведениях явно прозвучали у него какие-то особые, непривычные для него ноты — в «Дяде Ване» и в «Студенте». В первом — религиозно-мистические в обычном смысле этого слова, во втором — что-то от «чувства бесконечного».

«Будем трудиться для других, — утешает Соня дядю Ваню, — и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там, за гробом, мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалятся над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнем. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно...» Чехов остался, по-видимому, посторонним зрителем. Убедительно душевное состояние Сони — так именно она должна была чувствовать и переживать; но нет облегчения, и слышны безудержные рыдания, и боль не утихает.

«Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую...»

А бедный, бедный дядя Ваня неутешно плачет. Она не заразила его своей верой, но он заразил ее своими слезами. «Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... (сквозь слезы). Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... Мы отдохнем...» Последним, бесконечным отдыхом? Чехов рисует его здесь, на земле.

Там, вдали, «стучит сторож. Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок». Чем не отдых?

Совсем иное открылось Чехову в «Студенте» — может быть, в самом деле нечто близкое к той «общей идее», к тому мировому синтезу, в котором он так нуждался. В ответных слезах двух женщин глухим рыданием апостола Петра в Гефсиманском саду он вдруг уловил, как *«прошлое связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекающих одно из другого»*. И когда ему показалось, что он только что ощутил оба конца этой цепи: дотронулся до одного, как дрогнул другой, то заволновалась в его душе великая радость, и им овладело ожидание счастья, неведомого таинственного счастья, и жизнь показалась восхитительной, чудесной и полной высокого смысла. Мне видится здесь полное подтверждение моей главной мысли. Чехову именно недоставало «чувства бесконечного», и в этом была причина его личной трагедии, его страха, непонимания жизни в ее целом, его непоправимого одиночества. В «Студенте» на момент вспыхнуло это чувство, и его душа озарилась радостным светом истинного счастья. Вспыхнуло, — но сейчас же погасло: слишком силен был его анализ, слишком сильно другое, противоположное чувство — законченности. И в связи с ней отъединенности от мира и жизни. Больше таких рассказов уже не было.

Так дорисовывается у нас грустный, задумчивый облик Чехова. Он один и тот же и в воспоминаниях, и в письмах, и в своем творчестве, как первого, так и второго периода. Он весь во власти частного, индивидуального, весь в единичном, а не в целом, в анализе, а не в синтезе. Путник-созерцатель, беспрестанно ощущающий свою законченность, ни с кем и ни с чем не могущий слиться воедино, — таким он был в жизни, в отношениях к окружавшим его людям; таким он был и в своем творчестве — по отношению к своим же образам. Отсюда его редкая объективность, в самом деле только кажущаяся, его необыкновенное спокойствие и сдержанность.

Он искал «общей идеи», «бога живого человека»; он развенчивал все наши частные идеи, наши временные ценности. Причина все та же: бегство от самого себя, неодолимое стремление выйти за пределы своей законченности, обрести настоящий всеобъединяющий синтез.

